Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
Band: 49 (1997)
Heft: 3

Rubrik: Kritik

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 08.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Trees Lounge

Happy Hour

Regie: Steve Buscemi
USA 1996

Michael Lang

Tommy Basilio (Steve Buscemi) weiss mit 31 immer noch nicht, wo sein Platz im Leben ist, aber wenigstens kennt er seinen Platz an der Bar «Trees Lounge». Sie bewahrt ihn vor dem Wahnsinn des Daseins, dorthin flüchtet er, zu viel Bier und Whiskey. Wohl wissend, dass am Tresen, im promillehaltigen, nikotinverpafften Etablissement mit dem Fünfziger-Jahre-Charme, keiner einsam ist, und die Jukebox voller Swing- und Bluesmelodien wie ein Rettungsanker wirkt. In so einem Biotop ist alles erlaubt, vor allem im Rausch: ein plumper Flirt, deftigster Männerhumor, hilflose Grossmaulerei. Nach aussen dringt eh nichts, und solange der Schuldenpegel nicht ins Grenzenlose steigt, darf jeder wiederkommen – um sich die Lampe zu füllen, den Kropf zu leeren.

Doch Tommy ist noch nicht ganz am Ende, will nicht nur saufen, bis er wie andere tot vom Hocker kippt. Das letzte Fünkchen Hoffnung treibt ihn dann und wann hinaus, ins Geviert mit den Bungalows, Imbissbuden, Läden. Doch da lauert die Realität mit haufenweise Problemen. Den guten Job als Automechaniker hat er verloren, weil er seinem Chef und Kumpel Rob (Anthony LaPaglia) – leider ohne zu fragen – 1'500 Dollar aus der Kasse «entlehnt» hat, um damit im Spielerparadies Atlantic City gross Kasse zu machen. Das musste natürlich schiefgehen. Tommy wurde gefeuert und erhielt noch eins hintendrauf: Seine Lebensgefährtin Theresa (Elizabeth Bracco) lebt nun nämlich ausgerechnet mit Rob zusammen, ist hochschwanger, weiss nicht genau, welches der beiden Mannsbilder der Vater ihres Kindes ist.

Das ist Pech und die handlungsmässige Startbasis für den anregenden, sympathischen ersten Film des Charakterdarstellers Steve Buscemi («Fargo», «Mystery Train», «In the Soup» u. a.). Der Vielseitige zeichnet hier auch als Drehbuchautor und mimt den notorischen Pechvogel Tommy so, als wäre der ein Stück seiner selbst. Ein Eindruck, der nicht ganz falsch ist: Buscemi hat seine Jugend in Valley Stream verbracht, wo es auch eine Kneipe namens «Trees Lounge» gab. Als 20jähriger zog er in die Theaterszene von Manhattan und baute sich mit seinem Freund Mark Boone jr. (er spielt in «Trees Lounge» ebenfalls mit) eine Karriere als Bühnenakteur, Autor und Filmschauspieler auf. Über sein Regiedebüt hat Buscemi gesagt, dass es autobiografisch zu deuten sei, als Projektion dessen, was vielleicht mit ihm passiert wäre, hätte er sein Heimatstädtchen nicht verlassen.

Steve Buscemi, Michael Buscemi

Und was hätte passieren können mit dem rührigen Steve Buscemi? «Trees Lounge» weist den Weg. Dem Antihelden Tommy scheint anfangs das Glück hold zu sein, als sein allseits beliebter Onkel Al (Seymour Cassel) stirbt und dessen Stelle als Fahrer eines Eiswagens vakant wird. Tommy übernimmt die Arbeit, nicht begeistert zwar, aber dankbar. Zumal er nichts dagegen hat, dass ihn die fesche, pubertierende Debbie (Chloe Sevigny) auf der Tour begleitet und ihm in schwärmerischer Manier den Hof macht. Als aber eines Abends aus dem harmlosen Geturtel ein weniger harmloses Petting-Geknutsche wird, spitzt sich die Lage dramatisch zu. Denn Debbie ist leider die heissgeliebte Tochter eines cholerischen Jugendfreundes von Tommy. Die weitere Entwicklung lässt sich erahnen: Megazoff.

So geht es zu in der tragikomischen Kleinstadtoperette, die mit bescheidenen finanziellen Mitteln entstanden ist. Die Kosten von einer Million Dollar deuten darauf hin, dass in der US-Independent-Filmszene das Prinzip spielt, wonach sich Künstler-Freunde gegenseitig aushelfen. Anders wären die pointierten Gastauftritte von mittlerweile zu Starruhm gelangten Persönlichkeiten wie Samuel L. Jackson, Mimi Rogers oder Seymour Cassel kaum zu erklären. Steve Buscemi, ebenfalls ein gutbezahlter Darsteller, scheint zudem ein Mann zu sein, dem man Respekt zollt, vieles zutraut. Zu Recht; zwar wird niemand «Trees Lounge» auf filmische Originalität hin untersuchen wollen, dafür aber das solide Handwerk würdigen. Was den Film zum Ereignis macht, ist seine Menschlichkeit. Dafür zeichnet Buscemi verantwortlich, dank seinem Gespür fürs unterhaltsame, gescheite dialogische Erzählen, seinem Mut zur Selbstironie, seinem Flair für den Effekt der melancholischen Gebärde. Das ist der Treibstoff für Buscemis Figuren: Sie tragen das Herz auf der Zunge, teilen dem Kinopublikum etwas mit vom aussergewöhnlichen des Gewöhnlichen, vom Blues des Lebens. ■

Le journal du séducteur

Das Tagebuch des Verführers

Regie: Danièle Dubroux
Frankreich 1995

Daniel Däuber

Es ist kein Zufall, dass dieser Film denselben Titel trägt wie ein Roman des dänischen Philosophen Søren Kierkegaard, denn es handelt sich um eine freie Adaption der Geschichte, in der sich ein junger Mann entschliesst, eine junge Frau zu verführen, der er zufällig begegnet ist. In Danièle Dubroux' Film versucht Sébastien (Mathieu Amalric), der sich bei der Studentin Claire (Chiara Mastroianni) und deren Mutter (Danièle Dubroux) einquartiert hat, erstere für sich zu gewinnen. Seine Verführungskünste sind aber eher plump und werden zurückgewiesen. Bald schon stellt sich heraus, dass Sébastien nur einer von zahlreichen Verführer(innen) in «Le journal du séducteur» ist. Das titelgebende Buch ist zudem nicht nur Inspiration für das Handlungsgerüst, es dient im Film auch als Vermittler und Waffe des jeweiligen Verführers, auf dessen Umgebung es wie ein Liebestrank wirkt. Claire nimmt es in einer Vorlesung an sich und bringt es dem Besitzer, Grégoire, zurück. Melvil Poupaud spielt diesen Philosophie-Studenten mit der adäquaten Verträumtheit und gleichzeitig einer leicht undurchsichtigen Ausstrahlung, der Claire erliegt.

Nach dieser Exposition steuert der Film in Richtung jener leichten französischen Komödien, die sich um das Thema Nummer eins, die Liebe, drehen, die virtuos Figuren zusammenführen, wieder entzweien und das Ganze mit frechen, zuweilen philosophischen Dialogen garnieren. Während Claire sich immer mehr für den etwas naiven, schüchternen Grégoire interessiert, wird Sébastien plötzlich seinerseits verführt, und zwar von Claires Mutter. Wahrlich sind das Verstrickungen, wie sie in Kinofiktionen bevorzugt spriessen (und sich auch wieder entwirren)! Wenn dann noch alle Beteiligten so überzeugend und gleichzeitig locker bei der Sache sind wie in «Le journal du séducteur», lehnt man sich genüsslich zurück und spekuliert in heiterer Anspannung über den Fortgang der Geschichte. Wie es sich für solch leicht verschrobene Kinostücke gehört, fehlt auch die Palette kauziger Nebenfiguren nicht (die hier in direkter Beziehung zu Grégoire stehen): sein Nachbar, ein unheimlicher Forscher mit Concièrge-Funktion (Serge Merlin), ein äusserst skurriler Lehrer (Jean-Pierre Léaud), seine Grossmutter, eine ehemalige Schauspielerin, die noch immer Passagen ihrer einstigen Rollen zitiert. Sie alle legen nahe, dass es hier nicht nur mit rechten Dingen zugeht – trotz aller romantischen Tändeleien.

Jean-Pierre Léaud, Chiara Mastroianni

Und siehe da: Am Punkt, an dem neuerliche komödiantische Verwicklungen zu erwarten wären, lässt die Regisseurin ihre philosophische Komödie in einen Krimi umkippen. Der unheimliche Verdacht, Grégoire habe etwas zu vertuschen, bestätigt sich, als die sprichwörtliche Leiche im Keller auftaucht. Hier hängt der bis dahin erfrischende Film trotz (oder wegen) dieser makabren Entdeckung vorübergehend durch; auch die herrlich komische Chiara Mastroianni schafft es mit ihrer verhaltenen, präzisen Körpersprache und Mimik nur noch bedingt, die skurrile und doch leichte Atmosphäre aufrechtzuerhalten. Doch glücklicherweise kehrt der Film, als das Corpus delicti verstaut ist und sich eine Art Happy-End zwischen Claire und Grégoire anbahnt, zur Form der Komödie zurück. Ein Psychiater ist nämlich mittlerweile im Besitz von Kierkegaards Buch und spürt bereits erste Auswirkungen...

Nicht nur das überzeugende Ensemble, angeführt von der Tochter des kürzlich verstorbenen Marcello Mastroianni, trägt zum Gelingen dieser frühlingshaften Schmunzelgeschichte bei, der man den vorübergehenden Ausrutscher in die Krimi-Groteske nicht übelnehmen mag. Auch Grégoires düsteres, mit schweren Stoffen und alten Möbeln ausgestattetes Refugium, Claires helle, moderne Wohnung und die kühl durchgestylte Praxis des Psychiaters werden geschickt für die Charakterisierung der Personen und Situationen sowie die Segmentierung der Handlung instrumentalisiert. ■

Chiara Mastroianni

Emma

Regie: Douglas McGrath
Grossbritannien 1996

Thomas Binotto

Sie hat scheinbar immer dieselben Geschichten erzählt: Jeder ihrer Romane dreht sich um junge Frauen, die den Gentleman fürs Leben suchen, und stets werden Werte wie Taktgefühl, Anstand, Zurückhaltung und Bescheidenheit hochgehalten – Geschichten aus dem beginnenden 19. Jahrhundert. Auch Geschichten für das endende 20. Jahrhundert?

Offenbar schon, denn mit «Emma» wurde innert kurzer Zeit bereits der vierte Roman von Jane Austen (1775 – 1817) neu verfilmt. Vorangegangen sind die kongeniale BBC-Mini-Serie «Pride and Prejudice» (GB 1995), Ang Lees «Sense and Sensibility» (USA 1995, ZOOM 3/96) und die BBC Produktion «Persuasion» (Regie: Roger Mitchell, 1995).

Auch die Geschichte des 1816 erschienenen Romans «Emma» ist weder besonders originell noch handlungsreich. Die wohlhabende Emma Woodhouse (Gwyneth Paltrow) lebt mit ihrem verwitweten Vater in der Kleinstadt Highbury. Gerade erwachsen geworden, spielt sich die hübsche, redegewandte und selbstverliebte Emma gerne als welt- und lebenserfahrene Ratgeberin auf. Ihr erstes «Opfer» wird Harriet Smith (Toni Collette), eine junge Frau aus bescheidenen Verhältnissen. Die Aufgabe, Harriet an einen Gentleman der Gesellschaft zu vermitteln, scheint Emma gerade anspruchsvoll genug. Also bringt sie die naive Freundin dazu, den Antrag eines wohlhabenden Bauern abzulehnen, und versucht danach erfolglos, sie mit honorablen Kandidaten zu verkuppeln. Schliesslich steht sie vor dem Drama, dass sich Harriet ausgerechnet in jenen Mann verliebt, den Emma für sich selber gewählt hat. Emmas Laufbahn als Kupplerin und lebensweise Ratgeberin nimmt damit ein abruptes Ende.

Wie stets bei Jane Austen ist auch «Emma» nicht von dramatischer Handlung und überdeutlichem Tiefsinn geprägt. Was diesen Roman auszeichnet, ist vielmehr die subtile Ironie, sind die leisen gesellschaftskritischen Töne. Doch was viele Leserinnen und Leser kaum wahrnehmen dürften, das droht auf der Leinwand erst recht verlorenzugehen. In «Emma» steckt zwar durchaus emanzipatorisches Potential, wird die Standesehe kritisiert und die Not lediger Frauen eindrücklich offenbart – all das sind Anklagen, die übrigens aus Austens eigener Biografie hervorgehen –, aber die Autorin ist eine Meisterin der subversiven Satire und nicht des martialischen Zaunpfahls.

Umso erfreulicher ist deshalb, dass es Drehbuchautor und Regisseur Douglas McGrath gelungen ist, diesen geistreichen und pointierten Stil auf die Leinwand zu übertragen. Das ist einerseits das Verdienst seines Drehbuchs, für das er die Vorlage geschickt gekürzt und in spritzige Dialoge umgesetzt hat. Andererseits gelingt es McGrath aber auch, ohne aufdringliche Mätzchen eine adäquate Form für Austens Erzählstil zu finden: Gespräche werden durch Blätterwerk gefilmt, Gesichter bleiben teilweise oder ganz verdeckt, der innere Monolog verrät, was man nicht aussprechen darf. Und die Vorstellung, was man nun tun werde, geht nahtlos in die Darstellung dessen über, was man schliesslich tatsächlich tut. Damit betreibt der Regisseur jenes Versteckspiel, das auch Austens Bücher zu

Gwyneth Paltrow, Toni Collette

einem intellektuell anspruchsvollen Vergnügen macht. Darüber hinaus gelingt McGrath das Kunststück, einem naturgemäss dialoglastigen Film durch anregende Auslassungen das Tempo und den Witz einer *sophisticated comedy* zu verleihen. Seine Inszenierung besticht durch jene Leichtigkeit, die nur mit schwerer Arbeit zu erreichen ist.

Schliesslich begeistert diese britische Produktion auch durch ein Schauspielerensemble, das bis in die kleinsten Rollen bestechend besetzt ist. Dass darunter kein grosser Star auszumachen ist, fördert die Homogenität der Darstellung zusätzlich und zeigt – nebenbei bemerkt –, worunter «Sense and Sensibility» etwas gelitten hat. «Emma», das ist eine vergnügliche Lektion in guten Manieren, eine Demonstration der gegenseitigen Abhängigkeit von Erotik und Tabu, ein Beispiel subversiver Ironie. ■

Gwyneth Paltrow

Melodrama

Regie: Rolando Díaz
Kuba 1995

Pierre Lachat

Wer den realen Sozialismus überlebt oder ihn, wie in Kuba, noch zu überleben hat, der muss dann noch weiteres verkraften: die knallharten «Segnungen» des Systemwechsels, das Verklingen der euphorischen Erwartung, allein schon das Ende der Diktaturen bedeute bessere Zeiten. Auf den Spezialfall Kuba angewendet heisst das: Es gilt die Skepsis und die Angst auszustehen, die in der Aussicht stecken, der schon so oft als erledigt abgeschriebene Castro werde nun wahrhaftig endlich stürzen. Bloss eben (wenn überhaupt), wer oder was kommt nachher?

Esperanza (Verónica López), die Heldin von «Melodrama», macht ihrem Namen wenig Ehre, indem sie ohne Hoffnung ist, für die unmittelbare wie für die fernere Zukunft. Sie ist eine betrübte kubanische Seele und sagt (wie Nicole Kidman in Gus Van Sants «To Die For») am Bildschirm das Wetter an, allerdings noch ganz im Stil der sogenannten Dritten Welt, mit magnetisch haftenden Signaturen auf einer Schulwandtafel anstelle von elektronischen Tricks. Esperanza, die Hoffnung ohne Hoffnung, trübt ihre Berichte am liebsten nach ihren persönlichen Empfindungen ein. Inbrünstig verheisst sie Wirbelstürme, Hagelschlag und Überschwemmungen. Ihre Lieblingsvision sind tiefhängende, schwarzblaue Wolkenwände, die von Westen her auf Havanna zutreiben. Die Hauptstadt werde sofort zugeschüttet, eröffnet die grausame Fee mit Befriedigung, doch reiche es für die Provinz etwas später auch noch.

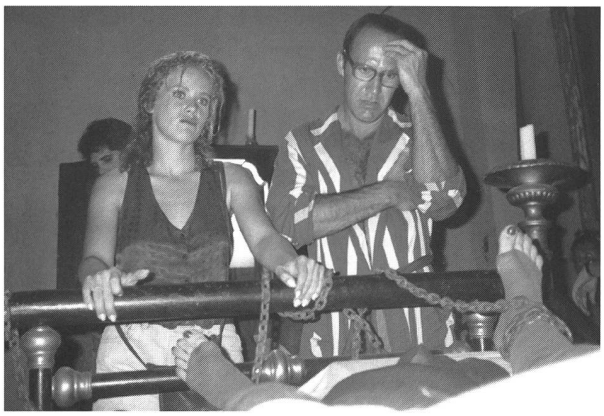
Dem Überbringen schlechter Nachrichten weiss nun einmal jeder routinierte Sadomasochist herzhaften Genuss zu entlocken. Und mit seiner Katastrophenphantasie hat der Hypochonder einen verlässlichen Freund im Wetter, weil die Wendung zum Schlechtern immer wieder angekündigt werden *muss*. Selbst auf Kuba kann ja der Sonnenschein nicht ewig dauern. Und zuweilen wähnt die Heldin, das nahende Tief nicht nur vorausgesagt, sondern mit übernatürlicher Kraft selber herbeigesteuert zu haben, damit das ganze Land an ihrem Schmetter Anteil nehme. So gleicht sie einem altgedienten Illusionisten, der zuletzt noch selber glaubt, zaubern zu können.

«Melodrama» ist die Mär davon, wie die desperate Esperanza lernt, etwas anderes als lauter Sintflut, Apokalypse und sonstigen biblischen *helter-skelter* zu gewärtigen. Der Prozess, versteht sich, hat eine Schlaufe über Männer, Sex, Eifersucht, Schwangerschaft, Geburt und Kind zu schlagen. Diesen Weg hat Esperanzas Leben zu nehmen versäumt, weil die Bindung an einen öden und ödipalen, platterdings impotenten Gatten die Heldin lähmte.

Das larmoyante Lehrlustspiel von Rolando Díaz hütet sich, auch nur anzudeuten, was es denn nun wäre, im übertragenen Sinn, was die Heldin zu überleben lernen muss: der reale Sozialismus oder allenfalls dessen Folgeformen. Frivol-opportunistisch lässt die Fabel beide Deutungen zu und möchte, in der unentschiedenen Situation Kubas, den Altkommunisten offensichtlich so sehr gefallen wie ihren Opponenten.

Esperanzas Arbeit beim Fernsehen führt von allein auf das Motiv der unter Castro noch ganz geläufigen Zensur, der fast liebevoll zugewunken wird und die ohne weiteres auch einmal den Wetterbericht unter die Lupe nimmt. Díaz kokettiert mit dieser «alten Dame» auf eine Weise, wie es nur dort denkbar ist, wo sie noch in verordneter, nachweisbarer Form existiert. Doch bringt der Trick bloss komische Einlagen, ohne in der Sache weiterzuhelfen. Da wird wohl etwas unterschlagen, erfahren wir, was es zu überleben gilt. Der Autor möchte es ansprechen, aber man lässt es ihn nicht tun. Bitte sehr, was ist es nun? *Mystère.* ■

«Melodrama» ist nach «Madagascar» von Fernando Pérez und «Quiereme y verás» von Daniel Díaz Torres (beide in ZOOM 12/95) der Abschluss einer Trilogie von Filmgeschichten aus Havanna. Er ist zusammen mit dem 10minütigen Dokumentarklassiker «Por primera vez» von Octavio Cortázar (1967) zu sehen, der die Reaktionen der Bevölkerung einer entlegenen Bergregion Kubas beim ersten Kontakt mit Filmbildern zeigt.



Miel et cendres

Regie: Nadia Fares
Schweiz/Tunesien 1996

Franz Ulrich

«Miel et cendres» erzählt die Geschichte dreier Frauen im heutigen Nordafrika. Verschiedener sozialer Herkunft und verschiedenen Alters, stehen sie zwischen Tradition und Moderne und erleiden ähnliche Formen von Gewalt und Unterdrückung und männlicher Doppelmoral. Es sind drei Geschichten von den Schwierigkeiten weiblicher Selbstverwirklichung in teils subtilen, teils rigiden patriarchalen Verhältnissen. Zwar spielt der Film im Maghreb, die Geschehnisse sind angesiedelt in einem arabisch-muslimischen Milieu, und dennoch sind die dargestellten Probleme universell: Es geht um Gefühle und Beziehungen, um Liebe, Hass, Lüge, Verrat, Gewalt und Enttäuschung.

Leila (Nozha Khouadra), eine 20jährige Frau, hat den gleichaltrigen Hassan (Slim Larnaout) zum Freund. Als sie in den Dünen schmusen, werden sie von drei Männern überrascht, die Hassan zusammenschlagen und auch Leila verletzen, die ihnen jedoch entkommen kann. Als sie zuhause vom Vater verprügelt wird, packt sie ihre Sachen zusammen und sucht Zuflucht bei Hassan, der sie jedoch unter dem Druck seiner Mutter im Stich lässt. Die allein auf sich gestellte Leila geht an die Universität und bestreitet ihren Lebensunterhalt als Prostituierte. Kurz vor ihren Examen verliebt sich Idriss (Jamel Sassi), ein Kommilitone, in sie. Als er von einem Freund von ihrer «Nebentätigkeit» erfährt, will er sie aus Enttäuschung und verletztem Stolz missbrauchen. Leila ersticht ihn in Notwehr und kommt ins Gefängnis.

Amina (Amel Ledhili) hat mit dreissig Moha (Naji Najeh), ihren ehemaligen Universitätsprofessor, geheiratet. Sie haben eine Tochter, und Amina glaubt, eine gewisse Stabilität in ihrem Leben gefunden zu haben. Aber sie wird von Moha brutal misshandelt. Als er ihre Hand so schwer verletzt, dass sie ins Spital muss, beschliesst sie, sich von ihm zu trennen.

Die dritte Frau ist die 45jährige Ärztin Naima (Samia Mzali), die mit ihrer Tochter Mounia (Lara Chaouachi) getrennt von ihrem Mann auf eigenen Füssen lebt. Als junges Mädchen war sie nach Russland gegangen, um dem von ihrer Familie für sie ausgewählten Mann zu entrinnen. Sie gibt ihre Erfahrungen und ihr Selbstbewusstsein an Mounia weiter, mit der sie offene und ehrliche Gespräche führt. Die Wege der Ärztin Naima kreuzen sich mit jenen Leilas, der sie beizustehen sucht, und Aminas, der sie im Spital die verletzte Hand behandelt.

Nozha Khouadra (rechts)

Nadia (Anliker) Fares ist, dank ihrer schweizerischen Mutter und ihrem ägyptischen Vater, in zwei Kulturen gross geworden. Sie hat in Bern und Kairo studiert und absolvierte in New York eine fünfjährige Filmausbildung. Nadia Fares: «Einer meiner Füsse ist mit den Alpen verwurzelt, während der andere am Nil verankert ist. Dieser Spielfilm ist auch das Resultat einer Suche in bezug auf meine Wurzeln als Filmautorin: Das bin ich gespiegelt in den anderen und die anderen gespiegelt in mir.» Nach einem Dutzend Kurzfilmen seit 1986, vor allem für das Westschweizer Fernsehen, ist «Miel et cendres» ihr erster langer Film. Wie sie die Geschichten der drei Frauen geschickt miteinander verknüpft, ist für einen Erstling eine beachtliche dramaturgische Leistung. Nadia Fares erzählt zupackend, elliptisch, mit melodramatischen Akzenten. Der Islam als Religion ist kaum präsent, sodass sich «Miel et cendres» nicht einfach als antiislamistisch vereinnahmen lässt. Die Personen, sogar die Männer, sind durchaus differenziert gezeichnet. Dabei geht es Nadia Fares nicht nur um eine Darstellung der Unterdrückung der Frauen in einem bestimmten kulturellen und sozialen Umfeld. Sie wollte «auch den Mut und die Stärke arabischer Frauen zeigen.» Der Film «ist nicht pur arabisch, da gibt es ganz verschiedene Feelings. Die filmische Dynamik ist von meiner Ausbildung in Amerika geprägt, der Lebensrhythmus, das Lebensgefühl ist sicher ägyptisch. Das ägyptische Kino hat einen starken Hang zum Melodrama, den habe ich auch» (Nadia Fares in einem Interview).

Neben der Unterdrückung der Frauen und ihrem selbstbewussten Kampf dagegen gibt es noch ein anderes Thema, das sich durch den Film zieht: Lüge und Wahrheit. Als Moha seine misshandelte Frau ins Spital bringt, sagt er, sie sei eine Treppe hinuntergefallen. Darauf erwidert die Ärztin Naima: «Die Lüge heilt nicht.» Leila sagt im Gefängnis: «Ich habe Idriss nicht mit dem Messer, sondern mit der Wahrheit getötet.» Und Naima erzieht ihre Tochter dazu, die Probleme und Schwierigkeiten nicht zu verdrängen, sondern die Verhältnisse so zu sehen, wie sie sind. ■

Kaddisch

Regie: Beatrice Michel und Hans Stürm
Schweiz 1997

Charles Martig

Auf der Suche nach den Erinnerungsspuren eines Lebens begeben sich Beatrice Michel und Hans Stürm an die Grenzlinie zwischen biografischer Dokumentation und fiktionaler Vergegenwärtigung. Lebensgeschichten müssen nicht unbedingt Biografien sein. Erinnerung fordert komplexere Erzählformen, um die Verbindung zum Heute herzustellen. «Kaddisch» ist ein filmisches Wagnis, das sich der Erinnerung des Vergangenen als gegenwärtige Geschichte widmet; ein Film, der durch die aktuelle Diskussion über die Aufarbeitung der Schweizer Geschichte im Zweiten Weltkrieg eine besondere Bedeutung erhält. Beatrice Michel und Hans Stürm erkunden das Gelände zwischen Fiktion und Dokument, indem sie die Hauptfiguren von Schauspielern verkörpern lassen, die übrigen aber als reale Personen zeigen. Ausgehend vom Roman «Der Absender» (1995) von Daniel Ganzfried ist ein nachdenklicher und stiller Film entstanden, der durch seine monochromen, nach innen gekehrten Bilder beeindruckt.

«Irgendwann wird es Zeit, still am Weiser zu stehen, Schmalen Vorrat zu sichten, zögernd heimzugehen, nichts als Sand in den Schuhen Kommender zu sein». Das vor dem Film stehende Zitat aus «Die Fahrende» der in Auschwitz ermordeten Schriftstellerin Gertrud Kolmar (1894 – 1943) klingt noch nach, wenn beim Einstieg in den Film eine Abschiedsszene dessen melancholischer Grundton anstimmt. «Willst du wirklich nicht mit dem Zug reisen?» fragt eine junge Frau im Bahnhof von Budapest den ihr gegenübersitzenden Mann, ihren Vater. «Bist du nie mehr mit dem Zug gefahren?» Schwarz-weisse Bilder, das Grundmotiv des Zugfahrens, ein Winken zum Abschied. Erst später versteht man die Frage.

Beatrice Michel und Hans Stürm erzählen die Geschichte von Gyuri Ganzfried, einem Überlebenden der Shoa. Vater und Tochter, verkörpert durch den ungarischen Schauspieler Ferenc Bács und die Schweizer Schauspielerin Serena Wey, finden zusammen Zeit für eine Reise nach Ungarn, wo der Vater in der Provinzstadt Nyíregyháza seine Kindheit verbracht hat. Als 13jähriger wurde er mit seiner ganzen Familie nach Auschwitz deportiert. Gyuri überlebte den Alptraum. Es folgten die Stationen eines unsteten, entwurzelten Lebens: Budapest als erster Fluchtpunkt; Israel, das ihm bald zu eng wurde; nach gescheiterter Ehe zogen die Kinder nach Bern zu den Schweizer Grosseltern, Gyuri reiste nach. Die letzten Jahre verbrachte er in Basel.

«Kaddisch» rekonstruiert diesen Weg eines Vertriebenen nicht als dokumentierende Biografie. Der Film erinnert an ein Leben, erzählt in Fragmenten und Assoziationen. Der Abschied am Bahnhof ist ein Erinnerungsfetzen der Tochter, ein fiktionales Element. Im jüdischen Friedhof versammelt sich die Familie zur Beerdigung von Gyuri. Der Kantor spricht zur Trauergemeinde und singt mit dem Sohn des Verstorbenen das Kaddisch. Bei der anschliessenden Schiwa, dem traditionellen Zusammensitzen nach der Beerdigung, wird die Geschichte von Gyuri noch einmal entfaltet und vergegenwärtigt. Hier finden die Verwandten Zeit, ihre Geschichten und Erinnerungen auszutauschen. In dieser lebendigen jüdischen Erzähltradition wird der Vater wieder präsent. Hannah, die Tochter, hört die Geschichten und versucht, die Bruchstücke von Schicksalen mit der Biografie ihres Vaters zu verbinden. Aus der Schiwa – der Realzeit-Ebene des Films – schweift Hannah immer wieder ab in die Erinnerung an Augenblicke mit ihrem Vater Gyuri in Budapest: Bilder, Gespräche, Schauplätze. Gyuris Verwandte nehmen sie bei der Hand und versuchen zu erklären, was mit ihrem Vater im Alptraum des Jahrhunderts geschehen ist. Das Bild aus der Erinnerung nimmt langsam Gestalt an.

Die Schiwa ist wie ein Kreis, der sich öffnet. Der Film verlässt die Ebene der Realzeit und folgt den Geschichten der Versammelten. Diese Bewegung ist zuerst einmal ein Ausgreifen in verschiedene Himmelsrichtungen, was scheinbar von Gyuri Ganzfried wegführt. Hannah begegnet seiner ersten, aus der Schweiz stammenden Frau, Gisela Allen Adler, die sich von ihm und den Kindern getrennt

Gisela Allen Adler und Serena Wey

Ágnes Raducziner, Serena Wey

hat und in Glasgow lebt. Die Reise geht weiter zu einem nahestehenden Freund, Albert Topiol, der als Kind in Antwerpen zwei Jahre in einem Kellerloch überlebte und damit der Deportierung entkam. Eine intensive Begegnung findet zwischen Hannah und Ágnes Raducziner statt, Gyuris Schwester, die immer noch im ungarischen Nyíregyháza, am Ort der gemeinsamen Kindheit, lebt.

Als Gyuri Ganzfried 1993 – ein Jahr vor dem filmischen Versuch der Vergegenwärtigung – starb, gab es keine Schiwa. Die Beerdigung sowie die Schiwa sind mit Familie und Freunden von Gyuri für das Filmprojekt inszeniert worden. Die Schiwa wird in Gegenwart der Kamera zu einem filmischen Erzählen und Erinnern, das gleichzeitig das reale Erzählen initiiert und vermittelt. Beatrice Michel und Hans Stürm geben der vielschichtigen Kunst des Erzählens einen Raum. Sie suchen nach der Gegenwart des Vergangenen. Ausgangspunkt ist ein Einzelschicksal. Der Film nimmt die Perspektive der individuellen Geschichtsschreibung ein und greift aus in die europäische Geschichte. Tieferliegende Fragen tauchen aus dem Meer des Vergessens auf: Welche Bedeutung hat Auschwitz für uns, über das historische Ereignis hinaus? Wie wirkt Auschwitz weiter im Schicksal der Überlebenden? «Kaddisch» spiegelt die Geschichte der Überlebenden in Fragmenten und zeigt diese als Bilder einer Landschaft im Europa nach der Shoah. Der Film folgt einer assoziativen Spur aus dem Blickwinkel des «Heute», aus dem erinnert wird und das von dieser Erinnerung mitgeprägt wird.

Die Erzählkonstruktion ist bestechend und riskant zugleich. Die Vermischung von Dokument und Fiktion bildet eine Gratwanderung. In der Rahmenhandlung der Schiwa tritt die (fiktive) Schauspielerin als reale Tochter auf und wird von den Verwandten als Hannah angesprochen. Sie verkörpert die Identifikationsfigur und begleitet als «Zuhörende» durch den Film. Hannah steht für die Bereitschaft der Filmzuschauerinnen und -zuschauer, sich auf diese Geschichte einzulassen und sich auf die Reise zu begeben. Wer sich in den Anfangssequenzen zurechtfindet und die anfängliche Irritation über die Vermischung der Realitätsebenen hinter sich lässt, erlebt die Verunsicherung als anregend für weiteres Nachdenken. Dieselbe Irritation kann jedoch ins Gegenteil umkippen. Der Ausgangspunkt der Schiwa erscheint dann als Lügenkonstrukt. Die fiktiven Szenen an authentischen Schauplätzen und die dokumentarischen Szenen, in denen ebenfalls die fiktive Tochter Hannah anwesend ist, erzeugen Widerstand gegen die unkonventionelle Erzählweise. Der ganze Film erscheint aus diesem Blickwinkel konstruiert und verwirrend. Eine deutliche Schwäche zeigt sich darüber hinaus in der Farbdramaturgie. Der Wechsel von stimmigen schwarz-weissen zu farbigen Bildern ergibt keine stichhaltige Orientierung. Die Übergänge erscheinen unmotiviert; ein weiteres Element der Irritation.

Der ästhetische Weg, den Beatrice Michel und Hans Stürm gewählt haben, ist ein Versuch, der viele Fragen aufwirft und kaum Antworten anbietet. Überzeugend wirkt der ruhige Rhythmus der Montage, der ein Verweilen in der Welt der Erinnerung ermöglicht. Leitmotivisch eingesetzt, wirken das Streichquartett von Dimitri Schostakowitsch und das Sextett von Erwin Schulhoff wie ein Grundstrom. Die Bewegung des Ständig-Unterwegs-Seins spiegelt sich im Motiv des Zugfahrens, das in den bedrohlichen Zuggeräuschen aus der Komposition von Erwin Schulhoff immer wiederkehrt.

Ähnlich wie im letzten Film «Sertschawan» (1992), verwendet das Autorenpaar auch hier einen Fotoband, der eine wichtige Rolle spielt. Vater und Tochter betrachten in einer fiktiven Budapester Szene den Bildband «A Vanished World 1934 – 1939» von Roman Vishniac: Fotos der jüdischen Alltagskultur, Rabbiner, Kinder, Familien; eine verschwundene Welt. Hier erscheinen Fotos als Bilder im Bild und machen eindringlich bewusst, dass Erinnerung an die Zerstörung dieser Kultur nur indirekt aufscheinen kann. Diese Bildphilosophie durchzieht den gesamten Film. Kein einziges Bild von den historischen Orten des Schreckens wird sichtbar. Erinnerung geschieht hier aus der Abwesenheit, quasi *ex negationis.*

Kaddisch ist die Bezeichnung für ein altes jüdisches Gebet, das von den Kindern für ihre verstorbenen Eltern gesprochen wird. Beatrice Michel und Hans Stürm haben unter demselben Namen ein filmisches Gebet in Bilder gefasst. Das Verweilen in Stille bei einem besonderen Schicksal erschliesst den Wert des Erinnerns und deutet an, dass das Verschweigen und Vergessen der Shoa keine Alternative bildet. «Kaddisch» ist ein Plädoyer an die Erinnerungsfähigkeit. Gerade deshalb handelt es sich bei diesem Schweizer Film um ein «politisches Gebet», das durch die jüngsten Diskussionen grosse Aktualität erlangt hat. ■

Po di sangui

Blutbaum

Regie: Flora Gomes
Guinea-Bissau/Tunesien/Portugal/Frankreich 1996

Franz Ulrich

«Es ist, wie wenn man ein Kind in die Welt setzt. Ein Mensch, der sich die Mühe nimmt, einen Baum zu pflanzen, glaubt an die Zukunft» (Flora Gomes). Diesem Glauben verpflichtet ist, nach «Mortu nega» (1987) und «Les yeux bleus de Yonta» (1992), der dritte Film des Regisseurs aus dem westafrikanischen Land Guinea-Bissau, einer ehemals portugiesischen Kolonie. Angesichts des Raubbaus an den tropischen Regenwäldern und des Abholzens von Wäldern in Afrika und Asien für Brennholz und zur Erweiterung des Lebensraums der wachsenden Bevölkerung mag Gomes' Optimismus naiv erscheinen. Zu Unrecht, denn «Po di sangui» zeigt eindrücklich, was das Verschwinden von Bäumen für die Menschen bedeutet, allerdings nicht in Form einer wirtschaftlichen oder ökologischen Analyse, sondern als bildmächtige poetische Parabel.

Im Dorf Amanha Lundju ist es Brauch, bei der Geburt jedes Kindes einen Baum zu pflanzen, der mit ihm wächst und seine Seele und sein Schicksal, aber auch die Verbindung mit den Ahnen verkörpert. Die Menschen halten Zwiesprache mit ihrem «Blutbaum» wie mit einem Zwilling. In dieses Dorf kehrt nach Jahren der Abwesenheit Dou (Ramiro Naka) zurück, kurz nachdem sein Zwillingsbruder Hami unter mysteriösen Umständen gestorben ist und ein Feuer Schaden angerichtet hat. Auf Dou wartet seine Verlobte Saly (Edna Evora), aber Dou soll jetzt die Witwe seines Bruders zur Frau nehmen und dessen Haus fertig bauen. Seine kleine Nichte nennt ihn Vater, und auch seine Mutter weigert sich, den Tod Hamis zur Kenntnis zu nehmen, und besteht darauf, dass Dou Hami sei. Die lebendige Harmonie der Menschen ist gestört, und sie fragen sich, welche Schicksalsmacht dafür verantwortlich ist. Da Dous eigener Baum verdorrt ist, spricht er zu Hamis starkem Baum, der Tränen rot wie Blut vergiesst, und stellt ihm – als Zwilling Träger nur der Hälfte des Namens Hamidou – die verzweifelte Frage: «Wer von uns beiden ist tot?»

Amanha Lundju liegt in einer ebenen Landschaft, wo Himmel und Erde in einer endlosen Horizontale aufeinandertreffen. Hier sind Bäume und Menschen die einzigen Vertikalen, und es erscheint ganz natürlich, dass sie zueinander in enger Beziehung stehen. In dieser animistischen Kultur hat jedes Lebewesen

und jedes Ding seine magische und symbolische Bedeutung. So bedeutet etwa die Farbe Blau Tod, die Farbe Rot Leben. Diese fast mystisch zu nennende Welt verkörpert der Dorfälteste Calacalado (Adama Kouyate), eine Art schamanistischer Dorfzauberer mit magischen Kräften und prophetischen Gaben. Als ein Funktionär aus der Hauptstadt ins Dorf kommt, um die Bäume zu zählen und dabei seltene kostbare Hölzer findet, wird er von Calacalado weggewiesen. Beim Fest, an dem für Neugeborene Bäume gepflanzt werden sollen, hat Calacalado die schreckliche Vision von näherkommenden bäumetötenden Motorsägen. Er lässt das Fest abbrechen und schickt die ganze Dorfgemeinschaft auf einen Exodus, um einen neuen, ungefährdeten Lebensraum zu suchen. Er selbst bleibt mit einem Stummen allein zurück. Die Wanderung, in grandiosen Bildern gezeigt, führt in eine Wüste, die kein Ende nimmt. In einem ausgetrockneten Wadi begegnen die Wanderer einer anderen Dorfgemeinschaft auf der Suche nach einem Wald. Als Saly in dieser Welt ohne Wasser einem Kind – einem Sohn der Sonne – das Leben schenkt und nirgends ein Baum gepflanzt werden kann, kehren alle ins Dorf zurück, das sie teilweise zerstört und um viele Bäume beraubt vorfinden. Calacalado ist tot, aber er hat das ganze Dorf mit roten Stoffbändern überzogen. Die Menschen werden künftig jeden verschwundenen Baum bei eine Neugeburt ersetzen.

Diese poetisch-magische Parabel vom Untergang und von der Auferstehung eines Dorfes ist ein manchmal (wenigstens für Europäer) verwirrendes Patchwork aus Ritualen, traditionellem Brauchtum und Volkskunst. Ihre Dramaturgie ist geprägt durch eine elliptische Erzählweise mit Brüchen und abrupten Übergängen, und häufig kippen Realszenen unvermittelt in magisch-traumhafte Sequenzen um. Die ungeheuer starken Bilder vom Exodus des Dorfes in die Dürre erinnern an Israels Zug durch die Wüste. Dank der Mitarbeit mehrerer Länder in Afrika und Europa ist «Po di sangui» – geschult am Stil Souleymane Cisses aus Mali – zu einem der technisch und optisch perfektesten Filme Afrikas geworden, der inhaltlich und formal ganz in der Tradition mündlich überlieferter Geschichten und Legenden steht. Seine in einer animistischen Kultur wurzelnde Botschaft, dass die Natur belebt und mit dem Schicksal des Menschen untrennbar verbunden sei, weshalb die Zerstörung dieser Symbiose schädliche Folgen für beide habe, kann überall verstanden werden. ■

Knockin' on Heaven's Door

Regie: Thomas Jahn
Deutschland 1997

Michael Lang

Die Ausgangslage für die Helden in Thomas Jahns furiosem, von Filmzitaten strotzendem Roadmovie «Knockin' on Heaven's Door» ist alles andere als eine wünschenswerte. Martin (Til Schweiger) und Rudi (Jan Josef Liefers) sind krank, haben laut ärztlicher Diagnosen beide nicht mehr lange zu leben. Kann bei derart rigorosem, gleich zu Beginn angekündigtem Elend überhaupt eine gescheite Komödie wachsen? Und erst noch eine deutsche?

Man hätte dieses bis vor kurzem glatt verneint. Doch seit Erfolgen von Filmen wie Helmut Dietls «Schtonk!» (ZOOM 5/92), Sönke Wortmanns «Der bewegte Mann» (ZOOM 11/94) und neuerdings «Rossini» (Schweizer Kinostar im April) ist einiges anders geworden. Es gibt eine ganze Reihe von deutschen Autoren, Regisseuren, Schauspielerinnen und Schauspielern, die in Sachen Kino wieder Mut gefasst haben – vielleicht deshalb, weil sie in den nach Unterhaltung gierenden TV-Anstalten gestählt worden sind. Aus vielen Lehrlingen sind ein paar kleine Meister geworden, und ihre Filme, ihre «neudeutschen Komödien», behaupten sich auf dem vom amerikanischen Kino dominierten Markt ganz gut. Letzteres dürfte auch auf «Knockin' on Heaven's Door» (der Titel verweist auf den Bob-Dylan-Song aus seinem Soundtrack zu Sam Peckinpahs «Pat Garrett and Billy the Kid», 1972) zutreffen, einem temporeichen Mix aus Gangster-, Action- und Buddy-Movie mit selbstironischen Zügen.

Die zwei in Thomas Jahns Film sind also auf dem Weg zu himmlischen Gefilden, und der ist mit verrückten Ereignissen gepflastert. Alles beginnt in einem Spital, wo der selbstbewusste Martin Brest (der Name ist eine Hommage an den Regisseur von «Midnight Run», 1988) mit einem Gehirntumor landet und auf den introvertierten Rudi Wurlitzer (so heisst der Drehbuchautor von «Pat Garrett and Billy the Kid») trifft, der von Knochenkrebs im Endstadium gebeutelt wird. Zwei ungleiche junge Unglückliche werden so zu Schicksalsgenossen, und eine Sauftour in der Spitalküche schweisst sie zusammen: Promille im Blut machen eben Mut. Bald wird im Rausch in der Tiefgarage ein schickes Mercedes-Coupé entwendet, und schon geht's spritztourenmässig ab. Im Pyjama und barfuss möchte man ans Meer düsen, denn da war der arme Rudi im Leben noch nie.

Til Schweiger, Jan Josef Liefers

Leider fehlt es an Geld und Klamotten, und so wird eine Tankstelle, eine Boutique, eine Bank überfallen. Das Duo gerät nun sofort in die Bredouille, hat die Polizei und die Medien am Hals – und mehr: Zwei tumbe Ganoven sind Rudi und Martin hart auf den Fersen, war es doch deren Auto, das mitsamt einem Koffer voller Geld geklaut wurde. Die «Jagd» ist also mehrfach eröffnet, die Situation wird durchaus unübersichtlich. Da nimmt man gern Partei für die couragierten Ausreisser, die es nach diversen Stops und zahlreichen Turbulenzen erwartungsgemäss bis ans Meer schaffen, bevor ihr letztes Stündlein schlägt.

Thomas Jahn jongliert geschickt mit filmischen Versatzstücken, wobei es Spass macht herauszufinden, woher die Gags stammen. Neben den Hauptdarstellern Til Schweiger und Jan Josef Liefers gibt es übrigens reichlich Gastauftritte: Die Produzenten und Regisseure Sönke Wortmann, Bernd Eichinger und Hark Bohm sind ebenso mit von der Partie wie Cornelia Froboess, Corinna Harfouch, Hannes Jaenicke oder Til Schweigers Frau Dana mit Söhnchen Valentin. Das schweigersche Familienengagement macht notabene Sinn, hat sich doch der momentan beliebteste deutsche Kinostar erstmals als Produzent versucht und am Drehbuch mitgeschrieben.

Das Ergebnis dieser Kumpanei darf sich sehen lassen. Dialogwitz, schnelle Schnitte, aberwitzige Actionszenen (es wird geballert, bis dem Teufel die Ohren weh tun, aber es kommt niemand zu Schaden) sind zu verzeichnen. Und das Finale? Es ist so melodramatisch schön, dass sogar der Kitsch keine Chance hat. Ein absolutes Plus dieser cineastischen Schelmerei ist der Umstand, dass sogar die Nebenrollen (es sind viele!) mit erstaunlicher Sorgfalt ausgestattet wurden. Die Handlungsstruktur ist natürlich eher einfach geschustert, aber das zeugt ebenso von kluger Umsicht wie der sparsame Umgang mit psychologisierenden Betroffenheits-Akzenten (sie hätten bei dieser Story auf der Hand gelegen) und der Verzicht auf anbiedernde Schenkelklopf-Witze (die schon manches deutsche Kinolustspiel ruiniert haben). Fazit? «Knockin' on Heaven's Door» ist ein professionell aufgemischter filmischer Komödien-Cocktail. ■

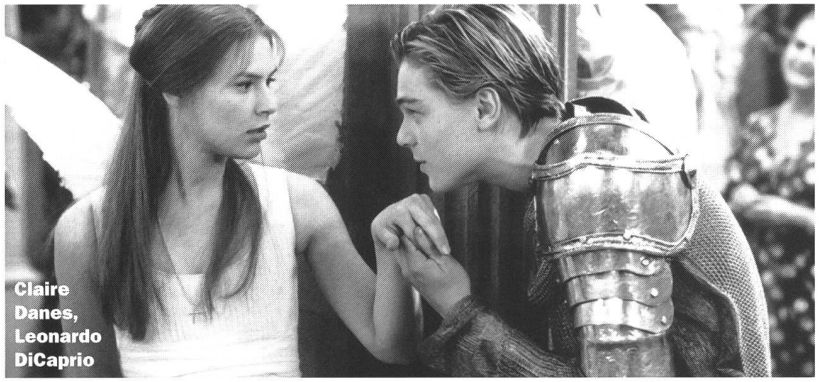
Romeo & Juliet

William Shakespeare's Romeo & Juliet

Regie: Baz Luhrmann
USA 1996

Daniel Kothenschulte

Mit einem Paukenschlag beginnt «Romeo & Juliet», sein Rhythmus rechnet sich fortan in *beats* pro Minute. In einer modernen Metropole – halb Miami, halb Mexiko Stadt – überschlagen sich die Newskanäle im Stakkato der Horrormeldungen von Bandenkriegen und Strassenschiessereien. Die Stadt wird beherrscht von den rivalisierenden Paten Ted Montague (Brian Dennehy) und Fulgencio Capulet (Paul Sorvino) sowie ihren Helfershelfern. Romeo (Leonardo DiCaprio) und Juliet (Claire Danes), die Sprösslinge der verfeindeten Familien, verlieben sich ineinander.



Claire Danes, Leonardo DiCaprio

«Auf mein Wort, Gregorio, wir wollen nichts in die Tasche stecken»: Dieser erste Satz in Shakespeares Drama gehört einem der Schergen Capulets und wirkt wie ein Versprechen. Wie so oft im Werk des Dramatikers nehmen Rüpelszenen breiten Raum ein. «Ich will barbarisch zu Werke gehn. Hab ich's mit den Bediensteten erst ausgefochten, so will ich mir die Mädchen unterwerfen. Sie sollen die Spitze meines Degens fühlen, bis er stumpf wird.» Soweit Shakespeare.

Schon in der furiosen Eröffnung lässt der aus Australien stammende Regisseur Baz Luhrmann keinen Zweifel daran, dass ihm nicht daran gelegen ist, ein zweiter Zeffirelli zu werden. Gesprochen wird Shakespeare, doch gespielt wird Tarantino. Auf den ersten Blick scheint dieser Film in seinen raschen Schnittfolgen an Oliver Stones «Natural Born Killers» (ZOOM 10/94) zu erinnern. Doch Luhrmann ist weniger an der Demonstration sinnentleerter Virtuosität und Ausbreitung der blossen Vielfalt filmischer Bildtechniken gelegen, als an einer signifikanten Erweiterung des Textes in die Bildebene. Wenn bei Shakespeare etwa das Wort *sword* für Schwert fällt, die modernen Gangster aber nun einmal Schusswaffen tragen, zeigt eine kaum sekundenlage Detailaufnahme, dass es sich bei der Pistole um ein Produkt der Marke «Sword» handelt. Ist dies noch ein Beispiel für Tautologie (den ganzen Film über lassen sich Schlüsselworte des Dialoges auf Verkehrsschildern oder Schlagzeilen mitverfolgen), verweisen die inszenatorischen Details auch auf subtilere Interpretationen. Catherine Martins Ausstattung und Kym Barretts Kostüme haben daran grossen Anteil, und oftmals wird sich die Bedeutung eines Bildzeichens erst bei wiederholtem Sehen erschliessen.

Luhrmann, der mit «Strictly Ballroom» (ZOOM 11/92) einen der innovativsten Musikfilme der letzten Jahre drehte, ist von Haus aus Opernregisseur. Die Kunst der Operninszenierung, die ihre interpretatorischen Informationen nonverbal vermittelt, ist für die Entwicklung des Stummfilms ebenso wichtig gewesen wie für die junge Kunstform des Videoclips. Luhrmanns Film stellt sich bewusst in die Tradition dieser Stilistik: So ist es möglich, ihn auch unabhängig von der Kenntnis der shakespearschen Sprache – diesmal vorgetragen in amerikanischer Färbung – weitgehend zu verstehen; zweifellos eine erstaunliche Leistung, die dem Film allein schon bleibendes Interesse sichern wird.

Problematisch sind andere Aspekte: Der betont jugendliche Charakter des Films könnte von der Zielgruppe als Anbiederung an die Codes der Jugendkultur verstanden werden. Der schnelle Rhythmus passt zwar vorzüglich zum gut eingesetzten Pop-Soundtrack, doch ist das früh eingeschlagene Tempo nicht mehr steigerungsfähig. So geschieht auf visuellem Weg etwas, das schon mancher Theaterinszenierung zum Verhängnis wurde, in der von Beginn an nur geschrien wird. Die wenigen Momente der Ruhe wirken dafür umso bezwingender. Die erste Begegnung von Romeo (hinreissend verkörpert vom jungenhaften Leonardo DiCaprio) mit Juliet zum Beispiel: Sie vollzieht sich inmitten eines schwülstig-dekadenten Maskenballs von fellinesker Pracht. Die Liebenden wirken völlig unberührt vom geistlosen Prunk, der sie umgibt. Durch ein Aquarium nehmen sie schliesslich neugierig Blickkontakt auf, dessen Symbolik der Reinheit und Stille sich sofort vermittelt.

Natürlich tut die Kostümierung ein übriges: Romeo ist ein Ritter, Juliet (Claire Danes) ein Engel, der böse Tybalt (John Leguizamo) gar Mephisto persönlich. Bei einem derart pop-orientierten Filmstil kommt der Wahl der weiblichen Hauptdarstellerin besondere Bedeutung zu. Doch ihr sorgsam vorbereiteter Auftritt gerät zur Enttäuschung: Es fehlt ihr jene Natürlichkeit, deren es bedürfte, um ihr Gesicht in der Reizflut des Films bestehen zu lassen – einer Bilderfülle, die auch im Kino der Neunziger noch ihresgleichen sucht. ■

Mars Attacks!

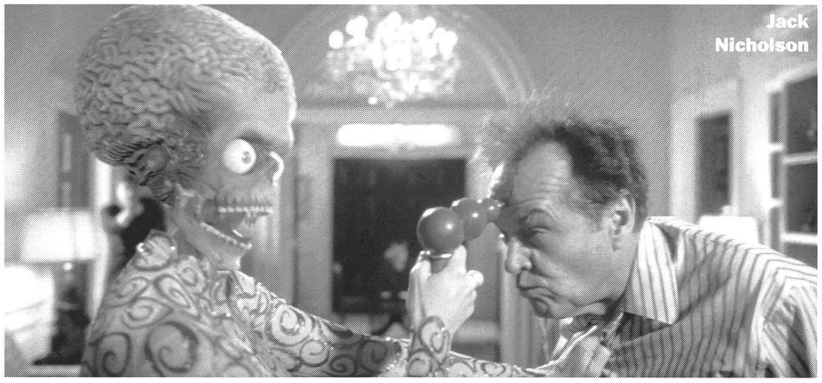
Regie: Tim Burton
USA 1996

Dominik Slappnig

Der Präsident der Vereinigten Staaten (Jack Nicholson) kündet am Fernsehen den Besuch der Marsmenschen an. Im Bewusstsein der historischen Dimension dieses Momentes für die Menschheit, schrieb ihm sein Presseberater eine honigsüsse Rede über Versöhnung und Liebe. Eine knappe Filmstunde später: Die grünen Marsmenschen fallen wie Heuschreckenschwärme über die Weltbevölkerung her. «Vertraue mir, ich bin dein Freund», sagen sie, bevor sie mit ihren Laserpistolen die Erdenbewohner umbringen. Präsident Dale apelliert in einer letzten grossen Rede vor dem Botschafter der Marsmenschen an Ethik und Menschlichkeit. Tief gerührt kullert eine dicke Träne aus dem rechten Auge des Botschafters. Er geht auf den Präsidenten zu und reicht ihm seine Hand. Doch der versöhnliche Händedruck täuscht, denn die Hand des Marsmenschen löst sich von dessen Rumpf, kriecht wie eine Raupe um den Körper des Präsidenten herum und erdolcht ihn hinterrücks.

Jetzt kann nur noch ein Wunder die Menschheit retten. Sicher aber nicht der Mut des Präsidenten der Vereinigten Staaten, der sich noch in Roland Emmerichs «Independence Day» (ZOOM 9/96) selber in ein Kampfflugzeug setzte, um die Ausserirdischen zu besiegen. Dennoch drängt sich ein Vergleich der beiden Filme auf. «Mars Attacks!» wie auch «Independence Day» erzählen eine ähnliche Geschichte. In beiden Filmen wird das Weisse Haus von Ausserirdischen zerstört, beide Male streben diese nach der Weltherrschaft. Beide Filme haben ausserdem ähnlich viel gekostet («Independence Day» 70 Millionen Dollar, «Mars Attacks!» 80 Millionen). Da hören aber die Gemeinsamkeiten auch schon auf. Denn obwohl die Dreharbeiten zu «Mars Attacks!» vor «Independence Day» begonnen haben, kam «Mars Attacks!» erst sechs Monate später ins Kino.

Was war geschehen? Die Besetzung des Films stellte sich als ungewohnt schwierig heraus, da fast sämtliche Hauptdarsteller durch die Laserpistolen der Marsmenschen sterben. Weil aber Stars in Hollywoodfilmen aus Imagegründen nicht sterben dürfen, fand sich keiner bereit, eine Rolle zu übernehmen. Erst als Jack Nicholson für den Film unterschrieb, sagten Leute wie Glenn Close, Annette Bening, Pierce Brosnan und Danny DeVito zu. Ein weiteres Problem war die Tricktechnik. Burton wollte die Marsmenschen ähnlich wie in «Nightmare Before Christmas» im Stop-Motion-Animationsverfahren herstellen. Da sich aber diese manuelle Technik als viel zu aufwendig herausstellte, musste Burton auf Druck der Produktionsfirma Warner Bros. auf Computergrafik umsteigen.


Jack Nicholson

Doch Burton, der mit «Beetlejuice» (1988), «Batman» (1989) und «Edward Scissorhands» (1990) in Hollywood grosse Erfolge feierte, hatte mit «Mars Attacks!» in den USA kein Glück. Knapp 40 Millionen Dollar hat der Film dort bisher eingespielt, ein Klacks, wenn man bedenkt, dass «Independence Day» allein am Eröffnungswochenende mehr als 50 Millionen verdiente. Zwei Sachen wurden in den USA dem Film zum Verhängnis: die Filmästhetik und der schwarze britische Humor.

Hat man bei der kleinen Produktion «Ed Wood» (1994) noch begriffen, dass Burton den Film ästhetisch wie Edward D. Woods jr. «Plan 9 From Outer Space» (1956–58) aussehen lassen wollte, haben Experten in Hollywood kein Verständnis dafür, dass in einer 80-Millionen-Dollar-Produktion die Flugobjekte der Ausserirdischen aussehen wie Autoradkappen. Viel schlimmer aber war, dass das amerikanische Publikum den Film, der als Satire vom Engländer Jonathan Gems geschrieben wurde, nicht lustig fand. Begreiflich, denn die meisten Pointen gehen auf Kosten seines *american way of life.*

So hat Tim Burton jetzt, sieben Jahre nach «Batman», so etwas wie eine Umkehrung geschafft. Die Fledermaus verteidigte 1989 die Errungenschaften der USA, die Rechte des Einzelnen, Freiheit und Demokratie gegen das Böse. Der Film wurde dort begeistert aufgenommen, hat aber in Europa deutlich weniger Geld eingespielt. Nun hält er genau diesem Amerika mit einer schwarzen Satire den Spiegel vor. Schon lange hat kein Film, von Hollywood produziert, die amerikanische Kultur so massiv kritisiert. Die Amerikaner reagieren betroffen und bleiben dem Film fern. Es ist nur zu hoffen, dass «Mars Attacks!» in Europa besser ankommt. Denn Kritik an der amerikanischen Gesellschaft hin oder her, «Mars Attacks!» ist, mit den grotesken Einlagen von Jack Nicholson, den Anlehnungen bei der schwarzen Rap-Kultur und den Szenen, die an den Humor von Monty Python erinnern, etwas vom Besten, dass Burton je geliefert hat. *(Kurzkrizik ZOOM 2/97)* ■